

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

## Prefazione

### This is the author's manuscript

*Original Citation:*

*Availability:*

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/141498> since 2016-06-21T08:09:38Z

*Publisher:*

Alessandria: Edizioni Dell'Orso.

*Terms of use:*

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

## Prefazione

Veronica Orazi

Più che una prefazione, forse, queste riflessioni potrebbero essere considerate una lettera di accompagnamento, sintesi di alcune brevi considerazioni per ricordare le ragioni di uno studio come quello pubblicato, che colma una lacuna e offre una visione inedita ed esaustiva, oltre che metodologicamente solida, della scrittura di Enrique Jardiel Poncela e della sua vena parodico-umoristica che proprio nella produzione in prosa mostra tutta la sua complessità. Di fatto, i romanzi rivelano una natura proteiforme e ibridizzata, percorsa da istanze riflesso della sensibilità personale e al contempo dell'epoca, talvolta con suggestive anticipazioni rispetto ai tempi non ancora maturi per la fruizione di un umorismo basato sul *nonsense* e sull'assurdo linguistico-concettuale, di una spinta parodica che mimeticamente travisa l'oggetto parodiato in modo così enfatico da mantenere il lettore in bilico tra interpretazione di adesione entusiastica e riconoscimento della deformazione grottesca.

La riflessione critica si apre con l'inquadramento di Jardiel nel contesto della *Otra generación del '27*, della collaborazione con riviste come *Buen humor*, *Gutiérrez*, *La ametralladora*, *La codorniz*, assieme ai compagni di generazione, López Rubio, Antonio de Lara 'Tono', Edgar Neville, Miguel Mihura. Si tratta di riviste sulle cui pagine prende forma l'*humor nuevo* di questi *renovadores* dell'umorismo contemporaneo, a ulteriore conferma della centralità del ruolo della stampa periodica come veicolo privilegiato di diffusione delle tendenze sperimentali, fin dal tempo delle avanguardie storiche – in Spagna dal Creazionismo huidobriano e dall'Ultraismo –, per continuare con la fase successiva dell'avanguardia, la *Generación del '27*, la *Otra generación del '27*, appunto, e oltre.

Da questo quadro emerge in modo chiaro l'influsso esercitato sull'autore dallo sperimentalismo di Ramón Gómez de la Serna, riconosciuto come maestro indiscusso, a partire dalla volontà di riscatto di un *humor* fino ad allora relegato a letteratura di second'ordine e ora rinnovato grazie al concetto di assurdo, di *nonsense*, ad accostamenti inediti e incongruenti prodotti per libera associazione; così come dagli assunti bergsoniani mediati dall'assimilazione delle teorie di Ortega y Gasset, a cominciare dalla *deshumanización del arte*, riflesso di una visione soggettiva e arbitraria del mondo esterno che impronta di sé la produzione artistica rinnovata.

La ricezione presso critica e pubblico è un altro elemento illuminante per tracciare la parabola di scrittore di Jardiel, incompreso in vita per la carica innovativa e rivoluzionaria del suo umorismo, sebbene – come si vedrà – il successo riscosso dai romanzi inclini a rivedere la

questione. In ambito drammaturgico, Jardiel è precursore del teatro dell'assurdo sviluppatosi in seguito, a partire dagli anni '50-'60, che non interessava invece gli impresari del suo tempo, né i circuiti teatrali ufficiali e tantomeno poteva far presa su spettatori ancora legati a un tipo di commedia leggera, povera sia dal punto di vista dei contenuti sia degli aspetti tecnici. Già nel '45, però, Alfredo Marquerie – cui si deve la prima monografia sul teatro di Jardiel – si esprimeva in modo entusiastico nei suoi confronti, sottolineandone il ruolo di innovatore della drammaturgia spagnola degli anni '30-'50.

Stiamo parlando, però, del teatro dell'autore, il settore della sua produzione che per primo è stato riscoperto dalla critica e fatto oggetto di studi volti a recuperarne il senso, le categorie estetiche di riferimento, la carica sperimentale e l'impronta personalissima. Allo stesso modo, anche gli aforismi di recente hanno attirato l'attenzione dei critici. Così, negli ultimi anni, la figura dell'autore e la sua opera sono stati studiati con sempre maggiore assiduità, come dimostra la bibliografia di questo volume, che rende conto in modo esaustivo dell'incremento progressivo della riflessione critica su Jardiel e sulla sua opera.

Il romanzo, invece, era rimasto isolato finora, toccato solo tangenzialmente e molto di rado dagli studiosi che pure si erano occupati del teatro jardielesco.

Da qui l'opportunità di aggiungere un altro tassello utile alla ricostruzione del profilo dell'autore e all'analisi approfondita della sua produzione, per colmare una lacuna – come accennavo prima – e perché, come si vedrà, dal progetto di scrittura, dalla tecnica e dalle strategie compositive della prosa, del romanzo di Jardiel emergono elementi fondamentali per comprenderne il ruolo di scrittore, gli intenti e le caratteristiche che ne fanno una figura interessante sotto svariati punti di vista: come precursore, come sperimentatore, come ideatore di ibridazioni inedite tra generi letterari e così via.

Ciò vale a partire dal suo personalissimo umorismo, per il quale è stato coniato il termine *jardielismo*, per definire un'estetica e uno stile *jardielescos*, appunto, marchio di fabbrica, tratti distintivi del tutto soggettivi, fondati su aspetti come il tono arguto e graffiante che si fa cinico nel teatro e violento e aggressivo nel romanzo; l'identificazione con la tradizione umoristica castigliana e al contempo con lo spirito di trasgressione dei movimenti d'avanguardia; la volontà di rinnovamento radicale; la funzione autotelica dell'umorismo; l'inverosimiglianza considerata nucleo principale dell'estetica dell'*humor* e condizione metaletteraria; l'ibridazione e l'innesto di generi letterari e/o di tratti riconducibili a generi letterari diversi...

I quattro romanzi di Jardiel, composti tra il 1928 e il 1932, riflettono tutto questo, articolando gli aspetti fondanti dell'estetica dell'autore in maniera caleidoscopica e ancor più complessa rispetto alla produzione drammaturgica e – ovviamente – aforistica. Così, *Amor se escribe sin*

*hache* (terminato nel '28 e apparso all'inizio del '29) riscuote un eccezionale successo di pubblico, *¡Espérame en Siberia, vida mía!* (1929) viene accolto con entusiasmo dai lettori e ristampato tre volte (nel '33, nel '37 e nel '39), *Pero... ¿Hubo alguna vez once mil vírgenes?* (1931) si rivela un vero e proprio *boom* commerciale e *La tournée de Dios* (1932), con le quattro riedizioni fino al 1937, testimonia l'accoglienza più che positiva dell'ultima *novela* dell'autore.

Dalle pagine dei romanzi emergono temi, meccanismi compositivi, tratti estetici complessi e articolati, che questo studio identifica e approfondisce debitamente: dall'onnipresente parodia, che ispira una vena parodico-umoristica personale e vibrante, sorretta dall'umorismo situazionale e dall'umorismo linguistico; all'intertestualità diffusa, al tessuto metanarrativo, ai cammei letterari; al rapporto di complicità con il pubblico, sempre incoraggiato da Jardiel, che si traduce nell'inserimento di continui interventi nella narrazione, segnalati con asterischi, parentesi, rimandi, note di commento, persino didascalie, in modo del tutto anomalo e trasgressivo rispetto alla concezione vulgata di romanzo. E ancora la tendenza costante e programmatica all'ibridazione dei generi letterari, che assume speciale rilievo proprio nei romanzi, su cui Jardiel innesta tecniche e modi dell'autobiografia, della drammaturgia, della saggistica, della scrittura epistolare, del genere *noir* e aforistico, del micro-racconto interpolato e persino della tipografia e delle arti plastico-figurative (uso enfatico dei caratteri tipografici, immagini, illustrazioni, disegni, rebus...). Non manca neppure il meccanismo autoreferenziale, impiegato umoristicamente a scopi commerciali, sfruttando la tecnica di ripresa dei personaggi da un romanzo all'altro (specie nella triologia erotico-amorosa) di galdosiana memoria, che qui trascende l'intento di garantire la continuità narrativa per concretizzare un'ulteriore sfumatura parodica, nel momento in cui la tecnica viene piegata a fini autopromozionali per far salire le vendite. Il rapporto complice col lettore, necessario oltre che costantemente ricercato dall'autore, ne svela il ruolo attivo, partecipante, imprescindibile per la trasmissione efficace e per la comprensione del messaggio. Oltre al duplice livello dell'umorismo jardielesco identificato dalla critica, che consiste in un primo livello 'facile' o 'primario' e un secondo livello 'intellettuale' o 'secondario', Jardiel col quarto romanzo mette il fruitore del testo di fronte alla possibilità di scegliere autonomamente il percorso di lettura: questi potrà optare per seguire l'ordine logico-cronologico dei fatti, degli eventi (quella che si potrebbe definire la *fabula*), ricostruibile rispetto alla narrazione personale dell'autore (l'intreccio) grazie alla numerazione dei capitoli, che nell'edizione non segue un ordine sequenziale ma soggettivo, stabilito dall'autore a suo piacimento; oppure potrà decidere di adeguarsi allo sviluppo della storia così come viene presentato nel romanzo,

frutto dell'elaborazione creativa dello scrittore. Qualcosa di simile e più elaborato si ritroverà, anni dopo, nel romanzo *Rayuela* (1963) di Cortázar e, in modo ancora più estremizzato, in *Juego de cartas* (1964) di Max Aub.

Insomma, anche e specie i romanzi di Jardiel confermano quanto la critica recente ha rilevato nello studio della sua produzione drammaturgica: il ruolo di precursore e anticipatore di tendenze e tecniche sperimentali che si diffonderanno solo in seguito, lo sdoganamento del genere umoristico non più relegato a categoria letteraria di secondo piano, la vena parodica e un *humor nuevo* personalissimi, uno sperimentalismo a tutto tondo e una spinta innovativa potente che proprio nella produzione romanzesca possono esprimersi e quindi essere apprezzati appieno.

Uno studio necessario, quello che leggiamo in queste pagine, che aggiorna e completa la visione critica sull'autore e sulla sua opera, che offre una riflessione solida e matura su una parte della produzione jardielesca – il romanzo – desisamente trascurata fino ad oggi.

Firenze, dicembre 2013